

« La Mounine », ou le bleu du ciel comme texte

Asako YOKOMICHI

À partir de la fin des années 1930, l'œuvre de Francis Ponge connaît un changement radical avec la découverte de ce qu'il est convenu d'appeler la forme ouverte⁽¹⁾. Cette forme, complètement différente de celle du *Parti Pris des Choses* qui continue d'obéir aux critères définitoires du poème en prose⁽²⁾, montre explicitement le processus d'écriture, à la manière de ce que Ponge appelle lui-même un *journal poétique*. Les textes qui répondent à cette forme représentent une part importante de l'œuvre pongienne.

Les textes « ouverts » ont fait l'objet d'une réflexion théorique sur la forme, se situant plutôt sur un plan général, qu'il s'agisse de la pensée, de l'éthique ou de l'esthétique du poète dans les années 40, ou encore de ses relations politiques ou des influences exercées sur lui par les peintres qu'il commença alors à fréquenter⁽³⁾. Ainsi n'y a-t-il que peu de recherches consacrées à chacune de ces pièces ou textes « ouverts »⁽⁴⁾. L'objet du présent travail consiste donc à analyser le processus d'écriture en jeu dans « La Mounine, note après coup sur le ciel de Provence », en faisant apparaître les différents éléments qui interviennent et travaillent le texte.

*

« La Mounine, note après coup sur le ciel de Provence » est l'un des journaux poétiques que Ponge a rassemblés dans son recueil de 1952, *La Rage de l'Expression*. Rappelons rapidement quelques faits. Un jour du printemps 1941, Ponge, qui s'est réfugié à Roanne après l'exode, part pour Aix où sa tante est

gravement malade. Au cours d'un trajet en bus, au lieu dit « Les Trois Pigeons » ou « la Mounine », situé entre Marseille et Aix, il est soudain saisi par « l'autorité terrible des ciels », par ce qu'il appelle encore une « vision fugitive ». Les lignes suivantes expriment de manière très explicite la motivation du poète ;

De ce paysage il faut que je fasse conserve, que je le mette dans l'eau de chaux (c'est-à-dire que je l'isole, non de l'air ici, mais *du temps*).

Il ne me faut pas l'abîmer. Il faut que je le maintienne au jour. Pour que je le maintienne il faut d'abord que je le saisisse, que j'en lie en bouquet pouvant être tenu à la main et emporté avec moi les éléments sains (imputrescibles) et vraiment essentiels — que je le *com-prenne*. (Œ I , p.413)

Le thème de ce texte n'est pas une *chose* comme celles qui font l'objet des textes majeurs du *Parti Pris des Choses*, mais un souvenir, une sensation qui appartient au passé. Et comme Lévy l'a bien remarqué⁽⁵⁾, ce souvenir est devenu une chose qui a une existence, de par l'intensité de la sensation qui est à son origine, et qui retouche le poète chaque fois qu'il revient à son esprit.

Cette *note après coup sur le ciel de Provence* comprend plusieurs niveaux d'écriture : une variation sur le thème du ciel (de l'azur) avec une réflexion sur le processus qui aboutit à un souvenir complet (le plus exact), une considération sur ce qui permet d'expliquer ce phénomène matériel du ciel-bleu (l'azur), une autocritique, des variantes, une recherche lexicale, des considérations méthodologiques, etc⁽⁶⁾.

En lisant ce texte, nous remarquons tout de suite que le poète refuse toute relation fixe, toute faite entre les mots et les choses, et qu'il s'efforce de détruire cette fausse et appauvrissante correspondance par une description qui, pour reprendre un terme mallarméen, *creuse* et tente de nouvelles associations afin de saisir le réel.

Valeurs très foncées. Moins d'azur que de pétales de violettes bleues.
Azur cendré. (Œ I, p.412)

L'expression du début (« Valeur très foncées ») est retouchée et même comme tout de suite chassée par les expressions qui suivent. Mais, en dépit des retouches, ou encore de leur fait même, l'objet échappe de plus en plus. Le poète nie en effet toute définition, ou plutôt c'est l'écriture même qui diffère la possibilité de toute définition. C'est là un des traits importants de « La Mounine ».

La description *rageuse* de Ponge montre que les choses ne sont pas homogènes et qu'elles contiennent en elles des éléments divers, voire incompatibles, ou même opposés. La fréquence des oxymores dans le texte permet de constater ce fait⁽⁷⁾.

-Rien ne ressemble plus à la nuit que ce jour bleu cendres-là

-Le ciel au-dessus des jardins (comme je levais les yeux vers la cime des arbres, et quoiqu'il fût pur de tout nuage) m'apparut tout mélangé d'ombre.

-Il (= Ce jour) tient son ombre estompée dans son éclat même

Son ombre est estompée dans son éclat même

Des réseaux très fins de ténèbres y (=dans le jour) sont tendus

(Œ I, pp. 414-416, c'est nous qui soulignons)

Mais si le texte jusqu'ici semble se dérouler selon le seul mouvement de la pensée du poète avec sa *rage* à détruire les représentations et à vouloir exprimer le réel, il répond aussi à un autre dynamisme : celui des mots mêmes, comme le veut le principe pongien, « le parti pris des choses égale le compte tenu des mots ». C'est ce *compte tenu des mots* que nous allons considérer.

Premièrement, nous remarquerons, comme les exemples suivants le montrent, qu'un mot en convoque d'autres par des jeu des sonorités;

À Aix, trois fontaines moussues scintillent. La mousse est roussie. L'eau n'en jaillit que faiblement. Y brille en tresses molles et mobiles.

(Œ I, p.412)

Des sons comme [m],[s],[ij] dans « moussues scintillent », en appellent d'autres qui comportent les mêmes sonorités : *mousse, roussie, tresses, jaillit, brille, molles, mobiles*. Ici, ce qui dynamise le texte n'est pas seulement le sens-signifié, mais aussi le son-signifiant. En d'autres termes, la description se développe tout autant selon le jeu des sonorités (signifiant), que selon le sens en jeu (signifié)⁽⁸⁾.

Ajoutons même que ce « glissement » au niveau des sons sert aussi d'amorce au déroulement du texte. Le mot « azur » évoque « azote », au niveau du son (« Plus d'azote que d'H ou d'O? »), qui convoque, cette fois-ci, au niveau du sens, les gaz : « ce ne sont que des gaz irrespirables », « Il s'agit d'un gaz lourd et non d'un liquide ».

Tout ceci nous conduit à constater que, dans « La Mounine », le poète *cède l'initiative aux mots*⁽⁹⁾, que leur autonomie est pourrai-t-on dire *saillante*. Ici, nous aborderons l'expression répétée à maintes reprises au cours du texte : « Ce jour vaut la nuit ». Expression qui évoque l'esprit du surréalisme et qui fait penser parmi tant d'autres choses au fameux tableau de Magritte, *L'Empire des lumières*. Nous nous souvenons aussi, par ailleurs de la déception bien connue de Mallarmé⁽¹⁰⁾. Mais à l'opposé de Mallarmé, qui était déçu que le mot ne convienne pas à la façon d'être de l'objet-chose, Ponge, lui, loin de l'être, considère que la façon d'être du mot reconstitue avec ses propres moyens la façon d'être de l'objet-chose et quant à l'« ombre » et aux « cendres » que le poète trouve dans l'objet-chose, elles sont évoquées par les sonorités mêmes du mot « jour » ou du mot « azur ». Les objets-choses, « le jour », « l'azur » sont ombreux et cendreaux comme les sonorités des mots « jour » ou « azur ». Ce qui laisse entendre que, nous pouvons

constater que, chez Ponge, en quelque sorte, le mot *déconstruit* la chose. De ce point de vue, encore et quant à l'expression « Ce jour vaut la nuit », nous nous demandons si « ce jour » exprime le jour *comme chose* ou le jour *comme mot*. Mais, en lisant le passage suivant de *La Fabrique du pré*, nous constaterons que ce dualisme « chose - mot » n'est pas donné comme une évidence.

En somme, les choses sont, *déjà*, *autant mots* que choses, et réciproquement, les mots, *déjà*, sont *autant choses* que mots. C'est leur copulation, que réalise l'écriture (véritable, ou parfaite) : c'est l'orgasme qui en résulte, qui provoque notre jubilation.

Il s'agit de les faire *rentrer* l'un dans l'autre : de n'y plus voir *double* : que deux apparences se confondent (exactement) (ce qu'on appelle le *registre* en termes d'imprimerie).
(Œ II, p.431)

Deuxièmement, nous remarquerons que l'ambiguïté du mot joue un rôle important dans le dynamisme du texte. Suivons les mots « éclatant » et « éclat » dans le passage suivant ;

Rien ne ressemble plus à la nuit que ce jour bleu cendres-là. C'est le jour de la mort, le jour de l'éternité. (Rapprocher mon émotion à Biot, en 1924.) Il y a silence, mais moins silence qu'oreilles bouchées (tympa tout à coup convexe? par changement de pression?) Tambour voilé, trompettes bouchées, tout cela naturellement comme dans les marches funèbres. Quelque chose d'éclatant voilé, de splendide voilé, d'étincelant voilé, de radieux voilé. Ce qui est curieux, c'est que la chose éclatante en question soit voilée par l'excès même de son éclat.
(Œ I, p.414)

Après une expression qui se rapporte à la vision, « Rien ne ressemble plus à la nuit que ce jour bleu cendres-là », le texte associe cette fois des sensations d'ordre auditive ; « Il y a silence, mais moins silence qu'oreilles bouchées (tympa tout à coup convexe? par changement de pression?) ». Expression qui se replie sur elle-même avec deux phrases sans verbe, sans « mouvement » dirait Baudelaire, comme deux paraphrases poétiques qui expriment l'immobilité de l'éclat

« Tambour voilé, trompettes bouchées » ou « les marches funèbres ». Ici, des termes qui expriment des tensions contraires, se juxtaposent avec d'une part le mouvement expansif ou centrifuge de « éclatant », « splendide », « étincelant », « radieux » et d'autre part le mouvement centripète de « bouchées », « voilé », « convexe ». Et avec cet oxymore, ces deux tensions perdent leur pertinence, comme Levy l'a bien remarqué : Cet « éclatant voilé ne mène en fait nulle part, ne permet pas de sortir de lui-même »⁽¹¹⁾. Autrement dit, nous restons suspendus entre deux tensions opposées.

De plus, les mots juxtaposés « éclatant », « splendide », « étincelant », « radieux » nous laissent comme en suspens entre des niveaux différents. Le premier, « éclatant », peut relever aussi bien du visuel que de l'auditif. Mais, les autres termes, (« splendide », « étincelant », « radieux ») sont de nature purement visuelle. Au fur et mesure que les expressions s'ajoutent, le sens des expressions glissent du niveau de l'auditif au niveau du visuel. D'où, quand nous lisons la phrase suivante, «Ce qui est curieux, c'est que la chose éclatante en question soit voilée par l'excès même de son éclat », les termes polysémiques « éclatante » et « éclat » semblent comme osciller entre plusieurs sens. Ambiguïté qui laisse ces mots hésiter entre sensations de deux ordres, le visuel et l'auditif, sans que rien ne permette de rabattre leur sens sur l'un plutôt que sur l'autre.

Outre ces associations aux sensations visuelles ou aux sensations auditives, le terme polysémique « éclat », signifie aussi le fragment, qui s'associe ainsi cette fois à l'image de la « cendre », (« Des cendres au lieu de gouttes y sont disséminées) ou à l'image des « pétales » disséminées dans l'atmosphère après l'explosion (« ce gaz lourd résulte en vase clos d'une explosion de pétales de violettes bleues. »). Dans la note du 12 juillet, le mot « éclat » est remplacé par le mot « débris ». De là, donc, la polysémie et l'ambiguïté qui fait osciller le texte entre plusieurs sens.

Ce n'est pas tout. Ponge établit par ailleurs des relations de mots, qu'il présente sous forme de *quizz*, et qui seraient garanties par l'étymologie, nous donnant ainsi l'illusion d'un surplus de sens.

L'image de l'« encre », dans la note du 12 mai, (« La plus fluide des encres à style est-elle vraiment la bleue noire ? »), s'associe à celle du « poulpe », (« Quel poulpe a soupiré son envie aux cieux? Gros cœur, s'est épanché ? »), image qui se retrouve dans la note du 12 juillet où s'ajoute cette fois l'image du « poison » ;

La plus fluide des encres à style est-elle vraiment la bleue noire? Azur à mine de plomb : quel poulpe reculant au fond du ciel de Provence a provoqué ce tragique encrage de la situation?

Ou s'agit-il goutte à goutte d'une infusion du poison qui commence comme ciel et qui finit comme azure? (CE I, p.422, c'est nous qui soulignons)

Qu'est-ce que ce « poison qui commence comme ciel, et qui finit comme azure » ? Qui signifie à la fois « ciel » et « azure » ? S'agit-il de couleur? De poison? Et qu'est-ce que ce « e » ajouté à azur ?... Mais le texte continue sans que la réponse au quizz soit donnée et sans donc que le poison soit identifié, nous laissant ainsi en suspens. Ce poison non-identifié se retrouve dans la note du 19 juillet ;

Je crus d'abord (ce n'était point) que la nuit rancunière

Pour venger son recul d'au-dessus ces régions

Avait voulu vider d'encre à style bleu e noire

Son cœur de poulpe à cette occasion.

Ou peut-être me dis-je (ce n'était point) infusé goutte à goutte

S'agit-il du poison dont le nom qu'on redoute

Etrangement proche de sa couleur

Commence comme ciel et finit comme azure

(CE I, p.427, c'est nous qui soulignons)

C'est, dans la note du 25 juillet seulement dans laquelle toutes les images qui ont apparu jusque-là dans le texte sont reprises et rassemblées dans l'ordre

chronologique, que le poison est enfin nommé et qu'avec ce nom la bonne réponse est donnée.

f) M'étant mis au travail j'éprouvai de grandes difficultés et formai plusieurs images cohérentes : celle du poulpe, celle du cyanure, celle de l'explosion de pétale,
(CE I , p.430, c'est nous qui soulignons)

Ce « poison qui commence comme ciel, et qui finit comme azure », c'était donc, le « cyanure ». Et nous comprenons du même coup que le « e » surajouté de « azure » est celui de « cyanure ». Il s'agit donc d'abord d'une association au niveau des sonorités, *ciel - azure* → *cyanure*, plutôt que d'une association au niveau du sens : celui d'une ressemblance de couleur entre les trois éléments : ciel, azur, cyanure. Mais cette association « truquée » du type jeu de mot est aussi bien porteuse ou productrice de sens : il y a de fait « proximité » de couleur et ce ciel de Provence est bien « tragique » dans le sens latin ou plus exactement grec du mot⁽¹²⁾.

*

L'analyse que nous avons faite jusque-là de « La Mounine », nous a permis de comprendre que l'écriture de Ponge consiste en une véritable déconstruction de l'objet ou plutôt de sa représentation qui se donne, *en toute clarté*, dans la langue en tant que système d'expressions « convenues ». Ponge en effet rejette ce système qu'il appelle aussi « manège » des expressions toutes faites, tout comme Mallarmé, refusait de participer à « l'universel *reportage* »⁽¹³⁾, de par son intensité. Et il est intéressant de noter ici l'association qui est faite entre l'aveuglement que provoque la lumière du soleil et la fausse clarté de la langue toute faite de la communication. C'est ce que disent les deux textes suivants.

L'abîme supérieur (zénithal). Le soleil est fait pour nous aveugler, il transforme le ciel en un verre dépoli à travers quoi l'on ne voit plus la réalité :

celle qui apparaît de nuit, celle de la « considération ». (Œ I, p.430)

Or justement, il s'agit d' « éclairer » ce que la langue toute faite ne peut exprimer, et à ce titre, le poète est au sens propre un philosophe des lumières en lutte contre toutes les formes d'obscurantisme. Voici la « Note (motion) d'ordre à propos du ciel de Provence ».

Il s'agit de bien *décrire* ce ciel tel qu'il m'apparut et m'impressionna si profondément.

De cette description, ou à la suite d'elle, surgira en termes simples *l'explication* de ma profonde émotion.

Si j'ai été si touché, c'est qu'il s'agissait sans doute de la révélation sous cette forme d'une loi esthétique et morale importante.

A l'intensité de mon émotion, à la ténacité de mon effort pour en rendre compte et aux scrupules qui m'interdisent d'en bâcler la description, je juge de l'intérêt de cette loi.

J'ai à dégager cette loi, cette *leçon* (La Fontaine eût dit cette morale). Ce peut être aussi bien une loi scientifique, un théorème.

... Donc, à l'origine, un sanglot, une émotion sans cause apparente (le sentiment du *beau* ne suffit pas à l'expliquer. Pourquoi ce sentiment ? - *Beau* est un mot qui en remplace un autre).

Il s'agit d'éclaircir cela, d'y mettre la lumière, de dégager les raisons (de mon émotion) et la loi (de ce paysage), de faire *servir* ce paysage à quelque chose d'autre qu'au sanglot esthétique, de le faire devenir un outil moral, logique, de faire, à son propos, faire un pas à l'esprit.

Toute ma position philosophique et poétique est dans ce problème.

(Œ I, p.424)

Mais cette lutte entre « les lumières » et « l'obscurantisme » se double encore d'une autre : le texte de « La Mounine » a été écrit sous l'Occupation. Ponge est alors un résistant actif et son texte est lui-même une dénonciation de l'obscurantisme qui se laisse aveugler par des phénomènes de surface; l'allusion aux « tempêtes » de la musique de Beethoven en leur opposant le calme tragique du monde latin est à ce titre significative. D'autres textes parlent de même du

refus d'obéir aveuglement au nazisme et à l'obscurantisme qui le caractérise.

Il s'agit de militer activement (modestement mais efficacement) pour les « lumières » et contre l'obscurantisme — cet obscurantisme qui risque à nouveau de nous submerger au XX^e siècle du fait du retour à la barbarie voulu par la bourgeoisie comme le seul moyen de sauver ses privilèges.

(CE I , p.425)

Reste alors une question : au bout de sa déconstruction des représentations qui se donnent dans la langue convenue (système de signes, système de valeurs), Ponge aurait-il découvert un nouveau « sens », et des valeurs nouvelles? Or à cette question, la réponse ne peut être que négative. Considérons à ce sujet, une nouvelle fois, l'« objet » soleil :

LE PLUS BRILLANT des objets du monde n'est — de ce fait — NON—
n'est pas un objet ; c'est un trou, c'est l'abîme métaphysique ; la condition
formelle et indispensable de tout au monde. La condition de tous les autres objets.
La condition même du regard.

(CE I , p.781)

Le soleil y est considéré en tant que « la condition du regard ». Nous pouvons voir en lui comme l'origine du sens. La citation le montre bien: s'il avait essayé de trouver la source, l'origine de la lumière, il n'avait trouvé qu'« un trou », c'est-à-dire, le vide ou le néant. On ne trouve rien ainsi au bout de la déconstruction, aucune valeur, aucun sens définitif, aucune croyance. Toutefois même dans cette situation tragique, « absurde », pourquoi Ponge reste-il un « Sisyphe heureux » ? C'est parce que, pour ce poète, il n'est pas question de savoir si le monde a un sens ou non, et sur ce point il s'est exprimé avec beaucoup de netteté dans une lettre à Camus, avec lequel il venait d'entrer en contact.

Bien entendu le monde est absurde! Bien entendu,
la non-signification du monde!

Mais qu'y a-t-il là de tragique?

J'ôterais volontiers à l'absurde son coefficient de tragique.

Par l'expression, la création de la Beauté Métaphysique

(c'est-à-dire Métalogique).

(Œ I, p.213)

Cette attitude du poète, qui critique toute forme de substantialisme, se réalise, *se matérialise* devrait-on dire dans l'écriture même du texte, comme le montre en particulier, son attitude face à la « loi ». Comme la « Note (motion) d'ordre à propos du ciel de Provence » le montre bien, la motivation pour « décrire ce ciel tel qu'il m'apparut et m'impressionna si profondément » consiste à « dégager cette loi, cette leçon » et « Ce peut être aussi bien une loi scientifique, un théorème ». Mais les expressions ou les images écrites par le poète n'arrivent pas pour autant à former une « loi », et loin de là même, quand les images commencent à vouloir se fixer, le poète essaie de les écarter, en rappelant le souvenir de « ce jour-là », ou en re-examinant les expressions déjà écrites. Il *diffère* donc le moment de « dégager la loi. » Cette écriture de *différance*, nous pouvons la comparer au mouvement du pendule, dont l'axe serait « ce jour bleu cendre-là ». Mais, qu'est-ce que « ce jour bleu cendre-là » ? Il est devenu une chose à sa manière, de par son intensité, mais en fait, il correspond surtout à ce que Roland Barthes appelle un *punctum*⁽¹⁴⁾. Le mouvement de pendule dont l'axe est un *punctum* ne forme pas un lieu géométrique déterminé. Il est plutôt le géométrique amorphe.

Loin de dégager la loi, le texte « se suspend » en annonçant ainsi que sa « note après coup sur un ciel de Provence » sera reprise un jour à l'avenir. Pour Ponge, achever un texte, il est en effet — par nature — hors de question. L'important est l'acte d'écriture même et la forme ouverte — ou *le journal poétique* — lui permet de déployer toutes les virtualités de son objet — un ciel de Provence — c'est-à-dire, le sens à l'état naissant, autrement dit, le lieu de *signifiante*.

NOTE:

Par commodité, nous utilisons les abréviations suivantes, mise en parenthèses et suivies de la page de référence:

CE I : Francis Ponge, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

CE II : Francis Ponge, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

EPS : *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970.

(1) Les termes de « forme close » ou de « forme ouverte », Ponge lui-même les utilise dans un des entretiens avec Philippe Sollers : « Comment ça s'est fait que je suis passé de la forme close (de « l'Huître », par exemple) à la forme ouverte que vous avez constatée dans les textes de *La Rage de l'Expression* » (EPS, p.120)

(2) Suzanne Bernard considère la difficulté de définir le poème en prose par le mot « polymorphisme », mais elle propose trois critères pour le définir, unité, gratuité, brièveté. Voir, Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1994, pp.14 -15.

(3) Les influences exercées par des peintres, ou la proximité de sa conception créative avec eux, Ponge lui-même les a expliquées dans un entretien avec Philippe Sollers; Voir *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Gallimard/Seuil, 1970, pp.91-98.

(4) Les recherches consacrées à «La Mounine» sont les suivantes ;

Bernard Beugnot, « De l'émotion à l'intertexte, un poème de la genèse : La Mounine », in *Poétique de Francis Ponge*, Presse Universitaires de France, 1990, pp.145-154., Sydney Levy, « Motion », in *Francis Ponge, De la naissance en poésie*, Presse Universitaire de Vincennes, 1999, pp.47-67., Anthony Bellatorre, « Rhétorique de La Mounine. Un texte en couches » in *Europe*, n.755, mars 1992, pp.91-105., Philippe Jousset, « Variations en plein ravissement, avec Ponge obligato » in *La Nouvelle Revue Française*, n.469 et n. 470, février et mars 1992, pp.68-79, et pp.72-85.

(5) Sydney Levy, « Motion », in *Francis Ponge, De la connaissance en poésie*, Presse Universitaire de Vincennes, 1999, p.62.

(6) Bernard Beugnot distingue deux types de texte : les uns sont des variations sur un terme ou un thème déjà apparus et des ajouts qui enrichissent le précédemment écrit par complémentarité, conjonction, ou correction. Les autres appartiennent à la catégorie des « notes de régie » qui tantôt relisent et jugent le déjà écrit, tantôt élaborent un programme descriptif sous forme d'injonctions que l'écrivain s'adresse à lui-même. Voir Bernard Beugnot, « De l'émotion à l'intertexte, un poème de la genèse : La Mounine », in *Poétique de Francis Ponge*, Presse Universitaires de France, 1990, pp.145-146.

(7) Les oxymores sont nombreux dans la « Mounine ». Citons d'autres exemples;

— Et tout, là-dessous, les maisons, les routes, les oliviers, les arbres verts, les champs d'émail, tout est comme braise de couleurs variées, sur le point de s'éteindre, sur le

point de renaître comme la braise cendreuse si l'on souffle dessus :

— Quelque chose d'éclatant voilé, de splendide voilé, d'étincelant voilé, de radieux voilé. Ce qui est curieux, c'est que la chose éclatante en question soit voilée par l'excès même de son éclat.

— Il (=un beau jour) tient toute la nature sous le charme (la terreur) de son autorité.

— Dans le Midi il y a beaucoup de soleil, c'est entendu, mais il y a beaucoup aussi la (concomitante) nuît interstellaire.

— Si l'on aime tant venir dans la région méditerranéenne c'est à cause de cela, pour jouir de la nuit en plein jour et sous le soleil, pour jouir de ce mariage du jour et de la nuit, de cette présence constante de l'infini intersidéral qui donne sa gravité à l'existence humaine. Alliance plutôt que mariage. Ici point d'illusions comme dans le Nord, point de distraction par la fantasmagorie des nuages. (C'est nous qui soulignons)

(8) Citons d'autres exemples :

— Plombé - ombre - estompée

— Provence - pervenche

— rançon - rancunière

— intersidérale - considération

(9) Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres de Mallarmé*, Textes établies par Yves-Alain Favre, Édition Garnier, 1985, p.276.

(10) « A côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples — *Seulement, sachons n'exiterait pas le vers* : lui philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur. » Mallarmé, *op.cit.*, pp.273-274. Dans « La Mounine » dont le thème est le bleu du ciel, les empreintes mallarméennes sont apparentes, surtout ceux de « L'Azur », dont Ponge cite un vers dans son texte ; « Voilà comment je rejoins les expressions habituelles sur la malédiction de l'azur : « Je suis hanté, l'azur, l'azur, l'azur! » (Œ I , p.422, c'est nous qui soulignons. Dans le texte de Ponge, « l'azur » en minuscule, répété que trois fois.) Nous pouvons aussi trouver d'autres termes mallarméens comme ceux que Beugnot et Levy ont remarqués dans leurs articles. Voir Beugnot, *op.cit.*, p.151. et Levy, *op.cit.*, p.65.

(11) Levy, *op.cit.*, p.61.

(12) Levy note que le cyanure est composé à partir de l'azote et que le mot lui-même est lui aussi composé à partir du mot grec « kuanos », qui désigne un bleu sombre. Voir Levy, *op.cit.*, p.62.

(13) Mallarmé, *op.cit.*, p.278.

(14) Roland Bartes, *Œuvres complètes, tome III*, Seuil, 1993, pp.1124-1126.